

## 層積與顯微：許聖泓與約瑟芬娜·聶利馬勒卡在「深時 Glacial」中的新物質觀點與繪畫性

陳晞

### 顯微

若將「深時 Glacial」(下簡稱「深時」)與同為本事藝術「掘」計畫的展覽「煉身史 PLABOUR」一起聯想，那麼不難看見這種蘊藏在展覽內層的新物質主義視角。特別是在今年臺灣頻繁出現對於繪畫性與物性的討論環境中，使我連結到許聖泓與約瑟芬娜·聶利馬勒卡 (Josefina NELIMARKKA) 在「深時」中回應繪畫性的強烈企圖。在這檔雙人展中，作品的錯落帶出了遊走在繪畫與現成物裝置之間的觀看思考。約瑟芬娜的「畫」並非是將顏料與手工依照個人希望描繪出的畫面，在一個表面上創作。她以當代的各種輸出和造形技術為畫筆，藝術家在參與地質與天文研究的過程中，思考著藝術家之眼與科學家之間的視差，進而轉化到創作中。

走進展場入口的錄像空間裝置《歲差 — 螢幕保護程式》(2021)，投影的藍光充滿了整個展場，地上的點排列成天琴座的樣子，每一個光亮都是不同礦物的顯微影像。在顯微的奈米影像當中，在此的礦物大多是可被用作顏料的原物質，藝術家以機器之眼探索超越體感維度的繪畫物質，同時又將這樣的物質影像(與影像散發出來的光)充滿了這個空間。作為進入展場後的第一件作品，它引導了我們在接續展場中的觀看視域——若我們不只是以自己的生活作為感知藝術的尺規，那我們便更接近蓋婭 (Gaia) 和關鍵區 (Critical Zone) 之間超越藝術的那種創造性。

在「深時」裡，約瑟芬娜的作品提供了我們使片段思想在輕盈之間流動的感官。例如進入到中間展場時，一條依照尺幅被綢面拉伸冰河圖像絲綢裝置作品《未來的記憶—前進折疊》(2020)，從遠高於展牆的吊桿垂下，又或者是如雲氣般穿梭在展場的透明雷射切割壓克力裝置作品《一瞬與薄雲》(2021)。與芭芭拉·克魯格 (Barbara Kruger) 以 Helvetica 和 Futura 等字體與鮮明的色彩設計出的強烈標語不同，約瑟芬娜的標語將雲和風視作活的對象，進一步提出我們如何是其唯一份子般地感知它們。

在這個階段中，約瑟芬娜幾乎不以手工「畫」。相較於許聖泓，她借助印刷與雷射切割等一切創作所需的技術，《歲差—(變換的)棲居》(2019)是藝術家之手最積極的地方—在紙本輸出礦物顯微影像的畫面上，撒下色粉。這樣的創作更接近一種設計的審美。與許聖泓的作品之間既在命題上產生交集，而在方法上呈現出設計性與繪畫性之間的審美張力。

## 層積

許聖泓在「深時」中帶來的作品，揉雜了「風景圖」與「繪葉書」等過往創作元素的遺緒，除此之外也將網路圖片作為寫生題材。諸如冰川、礦場轉型的種子資料庫等繪畫題材與約瑟芬娜有所交集，在方法與結果上則呈現觀看經驗的集合，與約瑟芬娜散於展場中的物件創作，相互呼應於物質性與時間性的層次——意即「深時」與「歲差」的呼應。

許聖泓曾表示，繪畫性筆觸在畫面上與材料交互呈現的時間性，是其繪畫作品中持續關注的事情，在此次的繪畫創作中，這樣的關注在對於圖層的詮釋，與對於顏料物質的溯源與探索，有了更进一步的推展。調適疫情期間的創作狀態，以及家人與自己對身體健康的重視，許聖泓在創作中逐漸著重健康與環保。這些在乎使他溯源創作材料，進一步拓展自身繪畫創作的可能性。

自這個系列開始，藝術家嘗試了更天然的材料作畫。他越是去注意那些顏料的標示成份，「就越受材料本身的魅力所吸引。」他認為以往的繪畫比較是從個人性的品味與審美先行，凌駕在材料之上，進一步去去選色，調色。如今的繪畫則逐漸著重在「先感受材料的魅力，再去思考繪畫性的配置。」

因此在「深時」展出的作品中、同樣色系的不同顯色，參雜了許聖泓以往不曾用過的顏料。例如，被不同顏料商稱作同樣名字的土綠（green earth，註 1），不同的成份在「一色各表」的情況下，成為一個探知這種在當代偶爾被不同藝術家檢視、但鮮少被研究申論的繪畫性問題。一種畫家對成份既古典又當代的關照。不同的地方，在於許聖泓是透過溯源材料，進一步在發現差異的情況下，拓展繪畫的用色與審美。《鈷》（2021）、《鏷》（2021）與《沈積物、銹》（2021）等作品，都在命名與「以礦物顏料對礦物進行寫生」的創作意圖上有著具體的實踐。

諸如此類的顏料眉角，通常只存在於畫家與畫家之間的經驗交流。然而在許聖泓的繪畫中，他藉著使用多種不同質感與顯色的顏料，以薄塗淡繪的圖層空間內以如發芽技術般的層積處理（stratification，註 2），鋪陳別於以往的整體感——一種使色彩與形象在畫面中產生有機組構的空間性，在筆觸塗層的層次與如拼組編輯影像般的圖像之間穿梭的整體感。在作品《深時》、《深時、山海、島民》與《記憶、未來、種子庫》當中描繪的每一幅圖像或風景，如同編輯中的影像被堆放在同一個介面中，形象與形象之間的符號性與象徵有時更像是集散大數據雲端圖庫的行旅見聞。

矩形的畫面邊界，看似是在非連貫的感官經驗中暗示其敘事性，然而在《長年城》（2021）中，則以集大成的構圖，呈現了閱讀影像與圖像後的繪畫整體性。在同一個畫面中，許聖泓更自由地表現圖像與形象的不同邊界，讓繪畫創作在閱讀圖像之後，產生有機組構的空間性整體。

「我希望能讓觀者在觀看繪畫的時候，讀取到這個圖像，同時也希望能在觀看的過程中，被筆觸跟色彩引導，進而使圖像產生浮動感。」

——許聖泓

在當代有許多別具慧眼的藝術家，使繪畫可以隨著技術與學科的演進，創造出更多元的可能。這種對於繪畫性的無盡探索，是繪畫不因歷史敘事的重要性終結而死亡的原因之一。不論是如點線面般單元化的構成主義，又或者是現代主義之後、回應文化工業的平面性與手工性，亦或者是提取另類文化美學中的表現，藝術家對「繪畫性」的探索，都是他們直接或間接回應現實的表現方法。許聖泓與約瑟芬娜在本事藝術「深時」中，兩人的作品彼此牽引出一種對於繪畫性與物性的觀看。在保持生機的層積作用與超越人體感官的顯微般的觀看之間，思考表現與物質，回應新物質主義視角下的繪畫性。

註 1：土綠的英文也剛好是環保地球的諧音梗，色彩的名稱同時也呼應許聖泓對環境的關照。

註 2：層積處理(stratification)是指在適宜的環境條件下，藉由層層分配不同排水性與保水性的土壤，完成種胚的後熟過程和結束休眠促進萌發的一項措施。許聖泓畫中偶而出現的一級保育植物「臺灣紅豆杉」，便是以扦插繁殖與層積處理進行復育。